

PUBLIKA I KAZALIŠNA LIKOVNOST

Martina Petranović

UDK: 792.021+79.024.2>:792.073

U radu se razmatra udio kazališne likovnosti u gledateljskoj recepciji predstave, odnosno međuodnos kazališne likovnosti i kazališne publike. Prvi dio rada usredotočen je na različita teorijska shvaćanja suodnosa kazališne likovnosti i kazališne publike, na viševrsne metodologije i pristupe tome suodnosu te na brojna moguća područja i aspekte istraživanja suodnosa kazališne likovnosti i kazališne publike. Drugi dio rada usredotočen je na nekoliko karakterističnih primjera suodnosa kazališne likovnosti i kazališne publike iz hrvatske kazališne povijesti i suvremenosti.

Ključne riječi: kazališna publika, kazališna likovnost, scenografija, kostimografija, oblikovanje svjetla

Na jednoj od predstava koja se mogla pogledati u sezoni 2014./2015., *Varijete Europa (Orfej)*, premijerno izvedenoj 19. prosinca 2014. u Zagrebačkome kazalištu mladih, jednu od ključnih uloga u prvome kontaktu predstave s publikom igrala je/igra i kazališna likovnost. Ako i os-

tavimo po strani činjenicu da na putu do mjesta u gledalištu potencijalni gledatelj najprije treba prijeći pozornicu na kojoj su smješteni i prizorište i gledalište, jednom kada se po slobodnoj želji i izboru zauzme neko od tridesetak ponuđenih mjesta u gledalištu, gledateljev pogled neminovno pada na crveni baršunasti kazališni zastor koji okružuje i dijeli prostor publike i prostor izvođača.¹ Gledalište je vrlo malo i većina gledatelja vjerojatno s lakoćom može uočiti da je cijeli zastor prošaran tekstom zlatne boje: oni revniji ili jednostavno bliži mogu čak i raširiti nabore na zastoru i pažljivije pročitati ispisane riječi i rečenice, pojmove, toponime, godine i/ili događaje – primjerice, Sarajevo, 1984. – dok drugima, ovisno o poziciji u gledalištu ili volji za gonetanjem kazališne likovnosti, navedena pojedinost možda može i izmaknuti. Ovisno o »stvarnim uvjetima recepcije« (*što i kako* gledatelj vidi), poput udaljenosti, kao i o »kazališnim kompetencijama gledatelja« (De Marinis, 2006.), inicijalna komunikacija s predstavom uspostavlja se već na razini kazališne likovnosti. Prije početka predstave gledatelj je mogao tek nagađati o podrijetlu i značenju ispisanih rečenica; tijekom predstave važnost spomenutoga scenografskog elementa dodatno je apostrofirana i eksplicirana verbaliziranjem te je jedan od izvođača objasnio publici da je zastor ispisala redateljica predstave Tea Tupajić, štoviše da je redateljica tijekom rada na predstavi mjesecima zlatnim slovima ispisivala na zastor nešto što je prethodno zabilježila u jednoj od svojih bilježnica, ni manje ni više nego priču o svom životu... Spomenuti toponim i godina odjednom su se pretvorili u mjesto i godinu redateljčina rođenja, a predstava je zadobila nova značenja. Priča o zastoru istaknuta je i u nekoliko kazališnih kritika, povremeno i uz opasku da je riječ o mislima, snovima i željama *izvođača*, ali bez izravnog dovođenja u vezu s kazališnom publikom i njezinim suodnosom s kazališnom likovnošću u užem ili širem smislu.

¹ Scenograf predstave je Igor Pauška.

Izabrani primjer tek je jedan mogući odabir za početak razgovora o suodnosu kazališne likovnosti i kazališne publike,² jer svaka predstava ima i svoju kazališnu likovnost i svoju publiku (ili publike) (usp. Lukić, 2010.), i na različite načine uspostavlja (ili ne) njihovu međusobnu komunikaciju, ali proučavanje te vrste komunikacije u teatrološkim je istraživanjima razmjerno rijetko, i to u oba smjera, i kada je riječ o odnosu spomenutog aspekta umjetničkoga djela spram publike, i napose povratno, kada je riječ o odnosu publike prema spomenutom aspektu umjetničkoga djela.

U širem smislu riječ je o posljedici poznatih i raširenih tvrdnji o tzv. vizualnoj nepismenosti (Holmberg, 1998) brojnih kazališnopovijesnih studija i istraživača, o dugogodišnjoj logocentričnosti (Lehmann, 2004) i antivizualnosti (Monks, 2010) zamašnog dijela teatroloških istraživanja, ili o naglašenom odsustvu interesa za proučavanje kazališta iz aspekta vizualnih praksi i privilegiranom statusu pisanoga teksta i iskustva slušanja riječi u odnosu na vizualnu percepciju u kazalištu (Johnson, 2012: 3). Također, u širem smislu, riječ je i o naslijeđu višegodišnje nezainteresiranosti teatrologije za mnogobrojne aspekte istraživanja vezanih uz kazališnu publiku, iako su istraživanja kazališne publike posljednjih desetljeća, dakako, ne samo sve brojnija nego i sve raznovrsnija, kao što je u hrvatskoj literaturi o kazalištu možda najiscrpnije prikazano u poglavlju »Kazalište i publike« u knjizi Darka Lukića *Kazalište u svom okruženju. Kazališni identiteti* (2010.). Međutim, i dalje stoji duhovita tvrdnja jednog od istaknutijih proučavatelja kazališne publike, Willmara Sautera, da su se kazališna proučavanja, posebice povijesti kazališta, dugo fokusirala na pozornicu,

² U samoj predstavi, štoviše, važnu ulogu u recepciji igraju i ostali elementi kazališne likovnosti – kazališni kostim (liječnika ne definira liječnička kuta već majica kratkih rukava s natpisom Hard Rock Cafe; preodijevanje ženskog lika; objašnjavanje nabavke odijela u kojem jedan lik izlazi na scenu...); scensko svjetlo (povremeno obasjava i publiku); rekvizit (kutijica koju ženski lik neprestano prebire po rukama...).

ostavljajući auditorij u mraku, »čak i onda kad su predstave igrane na dnevnome svjetlu« (Sauter, 2013: 176).

U užem smislu, riječ je o posljedici također dobro poznatoga stava da se i unutar malobrojnih, ali ipak postojećih istraživanja kazališne likovnosti posebno šturo i rijetko razmatra(o) specifičan suodnos kazališne likovnosti i kazališnih gledatelja. Ne iznenađuje stoga sasvim što poznati proučavatelj kazališne likovnosti Arnold Aronson, primjerice, ističe da se – unatoč tome što je čovjek uvelike spacijalno biće i što je za velik broj gledatelja doživljaj prostora jedno od najdubljih i najsnažnijih iskustava kazališne izvedbe – i kazališna kritika i teatrologija slabo i rijetko bave istraživanjem kazališne likovnosti te se, štoviše, pita: »Koliko gledatelja, čak i kazališnih profesionalaca, uistinu zna čitati pozornicu?« (Aronson, 2005: 2). Pritom se ove tvrdnje, važno je naglasiti, odnose ponajprije na zapadnoeuropsku kazališnu i teatrološku tradiciju.

S druge strane, ne može se reći da se proučavanje kazališne likovnosti i vizualnosti, u odnosu na tekst, pa u tom kontekstu i u suodnosu kazališne likovnosti, ili pojedinih njezinih elemenata, i publike, upravo zahvaljujući i istraživačima koji su iznijeli navedene tvrdnje, kao i brojnim drugima, nije pomaklo nabolje. Ostavimo li po strani tzv. obrat prema vizualnome u samoj kazališnoj praksi (Lehmann, 2004.), posljednja desetljeća nesumnjivo bilježe porast interesa za pitanja kazališne likovnosti u najširem smislu, dakle scenografije, kostimografije, oblikovanja svjetla, kazališne arhitekture i kazališne vizualnosti, u različitim formama i područjima kazališnoga izričaja, o čemu svjedoče sve brojnije publikacije, pa je i najveća svjetska smotra kazališne likovnosti, Praški kvadrjenale, ove godine uvela kategoriju najbolje publikacije iz toga područja želeći (za) držati korak s uočenim trendom. Unutar toga nije nevažno primijetiti da su pojedina izdanja posvećena u cjelini, ili velikim dijelom upravo suodnosu kazališne likovnosti i publike, odnosno aspektu koji i nas u ovome slučaju najviše zanima. Navest ću nekoliko primjera koji se razlikuju i po načinu ili

širini shvaćanja i obuhvaćanja kazališne likovnosti, i po motivima, pristupu i metodologiji analize suodnosa likovnosti i publike.

Knjigu *What is Scenography?* (2003)³ autorica i scenografkinja Pamela Howard započinje s pedesetak jezgrovitih i kratkih odgovora na naslovno pitanje koje potpisuju umjetnici iz cijeloga svijeta, a nekoliko od njih je u definiciju scenografije (u smislu kazališne likovnosti uopće) uključilo i suodnos scenografije s gledateljem, odnosno definiralo je scenografiju putem suodnosa scenografije i publike. Na taj je način scenografija definirana kao odabiranje onoga što će publika vidjeti (britanski scenograf Richard Hudson), kao slike koje će vidjeti kazališni gledatelji (Egipćanin Ramzi Mustapha) ili kao sugestija prostora koja se u glavi gledatelja transformira u bilo što moguće (Nizozemac Erik Kouwenhoven) (Howard, 2003). Uz to je autorica, koja je na naslovno pitanje pak pokušala odgovoriti knjigom, cijelo jedno poglavlje knjige posvetila razmatranju suodnosa scenografije i gledatelja, ističući kako vlastita likovna rješenja uvijek planira imajući na umu i stajališta publike.

U knjizi Joslin McKinney i Philipa Butterwortha *The Cambridge Introduction to Scenography* iz 2010. godine,⁴ u trodijelnoj je strukturi izlaganja građe o ključnim segmentima i problematici scenografije te njezinim središnjim predstavnicima i konceptima, treći dio knjige posvećen »Realizaciji i recepciji«, odnosno »načinima na koje se scenografija može razmatrati sa kritičkih i akademskih pozicija kao središnjih komponenti iskustva gledanja ili svjedočenja izvedbi« (McKinney i Butterworth, 2010: 151). Drugim riječima, pozornost se pridaje akademskim i kritičkim pristupima u izučavanju scenografije (semiološkim, fenomenološkim, likovnjačkim...), ali i analizi scenografije iz aspekta publike kao aktivnoga agensa, raznovrsnih i individualiziranih načina na koji svaki pojedini gle-

³ Pritom pojam scenografije obuhvaća kazališnu likovnost u širem smislu, a ne samo scenografiju u smislu oblikovanja scene kao u hrvatskome jeziku i hrvatskoj teatrološkoj tradiciji.

⁴ Vidi bilješku 3.

datelj percipira i recipira scenografiju i temeljnoga pitanja »što publika dobiva od usmjeravanja na scenografiju i kako se uloga publike preoblikuje kroz scenografsku praksu i razumijevanje« (isto: 189).

U opsežan povijesni pregled kazališne scenografije i tehnologije u Europi i Sjedinjenim Američkim Državama, pod naslovom *Making the Scene*, koji potpisuju Oscar Brockett, Margaret Mitchell i Linda Hardberger, iz 2010. godine, također je uvedena i kazališna publika, i to u vidu zasebnih poglavlja nakon izlaganja o scenografiji i tehnici pojedinoga razdoblja, no mora se reći da nisu u svim dijelovima knjige o različitim povijesnim razdobljima veze između kazališne likovnosti i publike toliko izravno naglašene i čvrsto predstavljene koliko bi po naravi problema mogle ili trebale biti.

Autorica Aoife Monks u knjizi *The Actor in Costume* iz 2010. godine promišlja kazališnu likovnost, točnije kazališni kostim, u okviru šire tendencije propitivanja glumčeve umjetnosti i odnosa glumac – gledatelj. Iako se knjiga zove »glumac u kostimu«, autorica ne govori o glumčevu odnosu prema kostimu, već o glumcima u kostimu iz perspektive kazališne publike, prvenstveno zbog toga što smatra da je kostimiranje nerazlučivo od glumca, da upravo ono i čini glumčevo tijelo mogućim i da su glumčevo tijelo i kostim nerazdvojivi u gledateljevom doživljaju izvedbe: iz njezine vizure kostim je takoreći fundamentalan za uspostavljanje i razumijevanje odnosa između glumca i publike i ima središnje mjesto u gledateljevu doživljaju izvedbe. U uspostavljanju teze i njezinoj argumentaciji te razmatranju funkcija i recepcije kazališnoga kostima Monks utvrđuje da je razumijevanje kazališnoga kostima ovisno o nizu socijalnih i ekonomskih te kulturoloških i kazališnih čimbenika koji definiraju gledatelja (obrazovanje, dob, klasna pripadnost, poznavanje kazališne tradicije i kazališnih konvencija), a naglašava i poznatu činjenicu da se i sama publika odijeva, odnosno da su kazališta specifični kulturni i javni prostori u kojima se odjeća promatra(la) i na sceni i u gledalištu (Monks, 2010.). Autoricu pritom posebno intrigira

analiza pobuda i reakcija na situacije u kojima, iz različitih razloga i u različitim omjerima, publika i izvođači nose srodnu ili istovjetnu odjeću.

Razmatrajući suodnos kazališne likovnosti i publike iz perspektive načina (kazališnoga) gledanja, u knjizi *Theatre & the Visual* iz 2012. godine, Dominic Johnson naglašava da načini na koji gledamo i svijet i kazalište nikada nisu neutralni, već da ih se može proučavati s obzirom na ideologije koje se provlače pojedinim prostorom ili vremenom iz kojega i u kojemu gledamo. Njegovo je mišljenje da se svaki novi model gledanja podudara sa – ili je uvjetovan – kulturalnim, društvenim i drugim revolucijama te da uslijed toga, kao i različitih društvenih i tehnoloških uvjeta kazališne izvedbe, biti kazališni gledatelj u jednom nikako nije isto što i biti kazališni gledatelj u drugom povijesnom trenutku, uvjetujući bitne mijene u iskustvu gledanja (Johnson, 2012: 32). Na pojedinačnom primjeru to bi, primjerice, značilo proučavanje utjecaja primjene perspektive u kazalištu na oblikovanje scene i kazališnih prostora te na strategije kazališnoga predstavljanja i iskustvo gledanja, nerijetko i povlaštenog, ili uvođenje novih tehnologija u 19. stoljeću na oblike i učinke scenske rasvjete, na produkciju scenske iluzije te uopće na vizualno iskustvo kazališta.

Svaki od navedenih istraživača nudi neko svoje očiste ili, uvjetno rečeno, »oruđe« za sagledavanje kazališne likovnosti i kazališne publike te njihovih složenih i dvosmjernih odnosa. Spomenuta nastojanja potiču na potrebu za redefiniranjem istraživačkoga suodnosa kazališne likovnosti i publike te izvedbe u cjelini, i u istraživanjima suvremenoga kazališta – nakon obrata prema vizualnome – i kazališta u kojemu su neke od predstava izgrađene upravo na osviještenoj želji kreatora predstave za otkrivanjem i uspostavljanjem suodnosa između gledatelja i kazališne likovnosti, i u razmatranjima kazališne prošlosti koja na taj način nije uvijek bila sagledavana te se povijest kazališta iz navedenoga motrišta tek treba uspostaviti i (re)konstruirati. Drugim riječima, imajući u vidu promjene u kazališnoj praksi i istraživačkim pristupima kazališnoj praksi, evidentno je da je usmjerenost na publiku, udio publike u proizvodnji značenja kazališne

likovnosti i načina na koji publika doživljava kazališnu likovnost, postao važan dio definiranja kazališne likovnosti, kao i teatrološke refleksije o njoj (McKinney i Iball, 2011: 192).

Područja za proučavanje i aspekti proučavanja mnogobrojni su i raznovrsni. Uzmimo kao primjer višestoljetan suodnos kazališnoga prostora/kazališne arhitekture u cjelini i publike, počevši od lociranja kazališnoga prostora u odnosu na javni život pojedinoga društva, preko rasporeda različitih dijelova društva unutar kazališnoga prostora, u gledalištu i na pozornici, do viševrsnih i nebrojenih suodnosa izvedbenoga prostora i gledališta od početaka kazališne povijesti do suvremenosti kad je pitanje komunikacije izvedbenoga prostora i gledateljskoga prostora, odnosno gledatelja koji izvedbeni prostor ne samo percipira i na njega reagira, nego i zaposjeda, suoblikuje, definira ili uvjetuje, možda aktualnije i konceptualnije nego ikada prije. Narav kazališnoga prostora intenzivno djeluje ne samo na izvođača, nego i na gledatelja/publiku: otvoren ili zatvoren, nađen ili stvoren, konvencionalan ili atipičan, prostran ili komoran, jedinstven ili raslojen/rascjepkan, odvojen orkestrom od prizorišta, sučeljen prizorištu, okružen prizorištem, okružujući prizorište, na prizorištu, dio prizorišta, i mnogobrojne druge varijante koje su provjeravali kazališni umjetnici tijekom povijesti, napose novijega doba, s različitim motivima i ciljevima. Već sam odabir prostora ili animiranje publike odabirom i impostacijom prostora i scene (kao i scenografija u užem smislu) može uvjetovati neobične i neuobičajene perspektive gledanja i interpretiranja ili potaknuti drukčije/aktivnije vrste gledanja i sudioništva publike ili pak transformiranja gledatelja u izvođača i/ili predmet gledanja, jednako kao i njegovo hotimično pasiviziranje, a mnogi također ističu da je aspekt o kojem treba voditi računa i sam čin i način ulaska publike u kazalište ili kazališni prostor, odnosno susreta s njime (Howard, 2003). Čin gledanja sasvim je osebujan i s obzirom na položaj gledatelja u socijalno, dobno, rodno ili kako drukčije raslojenom gledalištu, pa i na konvenciju kazališnoga zastora, imajući u vidu trenutak suočavanja gledatelja s izvedbenim prostorom i nje-

govom likovnošću. Različitim strategijama kazališne likovnosti gledatelj se može izmaknuti iz pozicije gledanja i uvesti, pa i prisiliti, na poziciju sudionika, svjedoka, voajera, ili mu se pak može modificirati, zamagliti, iskriviti, parcijalizirati, fragmentarizirati, onemogućiti ili potpuno uskratiti čin gledanja, a različiti eksperimenti omogućavali su gledatelju i slobodan izbor u stupnju uključenosti ili mijenjanje perspektive.⁵

S obzirom na bliske veze kazališne likovnosti i likovnosti uopće, s kojom se, dakako, ne bi smjela poistovjećivati, zanimljive su i učestale opaske proučavatelja kazališta da je na temelju kazališne likovnosti publika katkada mogla saznavati ili čak učiti i o aktualnim likovnim trendovima, a srodna, premda ne istovjetna, tvrdnja može se donekle protegnuti i na odjevne konvencije i modne trendove koji su se često prepleтали i preljevali sa scene u gledalište i na modne piste/ulicu, odnosno iz gledališta i modnih pista na scenu.

Prebacimo li se načas na oblikovanje svjetla kao na zaseban segment kazališne likovnosti i osvrnemo li se na kazališnu prošlost, smjesta se nameće barem nekoliko područja istraživanja kao što su razlike koje proizlaze iz osvijetljenoga gledališta i onoga zamračenog – konvencije uvedene tek krajem 19. stoljeća – u kojem je gledatelj (ne)vidljiv i izvođačima i drugim članovima publike, pa se već i sukladno tome (kao i poziciji u gledalištu) izdvaja kao pojedinac, član birane skupine ili dio homogenije mase. Već spominjani Arnold Aronson će, štoviše, naglasiti da je gašenjem svjetla u publici Richard Wagner dokinuo ne samo individuu, već i publiku samu (Aronson, 2005). Tehnologija proizvodnje scenske rasvjete (dnevno svjetlo, svijeće, plin, električna energija, digitalna tehnologija...) kao i učinci oblikovanja svjetla također su važan čimbenik u gledateljevoj percepciji kazališnoga događaja, katkada suptilan, katkada agresivan, ali

⁵ Potonje naglašava Erika Fischer Lichte, govoreći o Schechnerovim predstavama (Fischer Lichte, 2002: 338-339).

velikim dijelom također kulturološki uvjetovan i naučen, kako ističe Aronson (2005: 30).

Scenografske, svjetlosne i kostimografske strategije mogu biti usmjerene i na stvaranja, podržavanja gledateljeva poistovjećivanja, empatije i scenske iluzije (napose u povijesnim i suvremenim spektaklima kojima su spektakularne izmjene i transformacije scenskoga prostora jedan od nosivih stupova izvedbe) ili na dokidanja i razbijanja takvog poimanja kazališta i naglašavanja čina gledanja i bivanja u kazalištu, bilo da je riječ o, primjerice, šminkanju, odijevanju ili preodijevanju glumaca na sceni, otkrivanju glumačkih garderoba, uvođenju privatne odjeće, na razini kostimografije, ili razobličavanju tehnike i tehnologije, kulisa i izvora svjetla, na razini scenografije i oblikovanja svjetla.

Vrijedi istaknuti i da su, s obzirom na niz razina na kojima gledatelj prima i poima kazališnu izvedbu, uočene i eksploatirane i strategije neverbalnog, likovnog posredovanja informacija i poruka kazališnome gledatelju, koje zbog moralnih, ideoloških, političkih ili kakvih drugih razloga nisu mogle biti posredovane verbalnim putem, a jedan od mnogobrojnih primjera su, u povijesnom rasponu gledano, srednjovjekovni scenski đavoli u plemićkoj i svećeničkoj odjeći, ili pak pojedine predstave nastale u kontekstu europskih totalitarnih režima druge polovice 20. stoljeća (primjerice, u Češkoj od 1965. do baršunaste revolucije).

O složenim i viševrsnim međuodnosima kazališnoga kostima/kostimografije i gledatelja već sam pisala (Petranović, 2015) te se stoga na tome ne bih posebno zadržavala, tek bih ukratko istaknula nekoliko mjesta od interesa, a to su kostimografsko informiranje gledatelja o liku, radnji, redateljskome konceptu i odnosu predstave prema zbilji, stvaranje iluzije prostora i vremena, ispunjavanje ili razbijanje očekivanja publike s obzirom na kazališne konvencije (primjerice, u baletnome kostimu), igranje kostimom na kartu zabave i pouke ili inzistiranje na spektakularnosti i raskoši koja pozornost često preusmjerava na glumca, povezivanje/odmicanje predstave i/ili izvođača scenskom odjećom s odjećom publike na

razini identifikacije, aktualizacije, šokiranja ili provokacije, usmjeravanje gledateljske pozornosti ili recepcije kostimom. Ne treba zaboraviti ni dugogodišnju ovisnost kostima o željama i preferencijama publike – napose kad je riječ o baziranju kostima na njima suvremenoj odjeći u nekim starijim kazališnim epohama ili kad je riječ o udovoljavanju preferencijama publike s obzirom na ustaljene forme i obrasce pojedinih kazališnih kostima, primjerice baletnih ili opernih.

Potencijalna su područja od interesa s obzirom na krovnu temu, dakle, brojna, no kako je doista publika doživljavala kazališnu likovnost, na koji je način o njoj razmišljala i što je uopće smatrala ili mogla smatrati dijelom kazališne likovnosti, kad je riječ o povijesti hrvatskoga kazališta znamo vrlo malo, a osnovni je razlog to što publika općenito nije detaljno istraživana, pa tako ni njezin suodnos s kazališnom likovnosti. Međutim, pojedini uvidi u vrstu i narav toga suodnosa ipak su nam donekle dostupni zahvaljujući sačuvanoj dokumentaciji, zapisima u kazališnim kritikama, dramskim tekstovima te (auto)biografskoj ili memoarskoj prozi u kojima se povremeno nailazi i na elemente usmjerene na suodnos publike i kazališne likovnosti gotovo od početaka glumišnoga života u Hrvatskoj do danas. Navedimo nekoliko primjera.

Iz dopreporodnoga razdoblja datiraju zapisi o oduševljenju gledatelja igre *Tri kralja* koja se održala u šibenskom samostanu sv. Spasa 1615. godine raskošnim i nacionalno obilježenim kostimima (prema zapisu tiskanom u: Livaković, 1984.), ali i povremeni prosvjedi crkvenih vlasti zbog odijevanja časnih sestara u svjetovnu odjeću. Teatrografija o isusovačkom kazalištu na području Hrvatske spominje i zanos publike scenskom opremom isusovačkih đačkih predstava u Zagrebu na samom početku 18. stoljeća (primjerice prilikom izvedbe djela *Sv. Adalrik biskup*, 1701.) te kostimima uvezenima iz Venecije za neimenovanu predstavu izvedenu 1736. godine u đačkom kazalištu isusovačke gimnazije u Rijeci. Povijesni dokumenti iz dubrovačkih arhiva svjedoče o oštrim reakcijama dubrovačkih vlasti iz 17. stoljeća na pretjeranu raskoš odjeće u predstavi družine Veseli

1681. godine ili na kostimsko i scensko ismijavanje Židova u predstavi *Sin vjerenik jedne matere* izvedenoj u Orsanu 1683. godine, odnosno isusovaca u prologu predstave *Vjerni pastir* izvedenoj u Orsanu 1688. godine, kao i o sukobima oko pokušaja skupine gledateljica da podizanjem lože u gledalištu modificiraju optiku gledanja u Orsanu na izvedbi *Vučistraha* 1682. godine.⁶

Iz raspoloživih podataka iz kazališnog arhiva i kazališnih osvrta i kritika nakon profesionalizacije hrvatskoga kazališta u 19. stoljeću mogu se iščitati povremene (dijelom i kontinuirane) povoljne reakcije gledatelja i njihov povećan odaziv na predstave opremljene novim scenografskim elementima i novom (a ne fundusnom) scenskom odjećom, osobito ako je potonja bila raskošnija, egzotična ili povijesna, kao i ushit prikazom narodne i povijesne hrvatske odjeće te povremenim provokativnijim i senzualnijim rješenjima ženskih kostima kao što je skraćivanje ženske scenske suknje: naprotiv, odbijanje istaknute glumice Marije Ružičke Strozzi da odjene kraću suknju u operetnoj predstavi *Deset djevojaka, a za nijednu muža* (1869.) izazvalo je revolt publike, kritike i uprave (Vienac, 1869.).

Iz prve polovice 20. stoljeća također raspoložemo podacima o oduševljenju publike modnim novitetima na sceni (kao što su šos-hlače Irme Polak koje su izazvale pljesak publike na otvorenoj pozornici pri njezinom prvom izlasku na scenu u opereti *Bebica*, 1911.), sklonosti dijela publike takoreći revijama modnih salona u komadima suvremene tematike, ali i povremenim moralnim prosvjedima publike zbog neprimjerenog odabira kostima (bilo da je riječ o kostimima za *Lijepu Jelenu* u režiji Ive Raića 1911. godine ili za izvedbu Krležine drame *Adam i Eva* 1925. godine). U drugoj polovici 20. stoljeća od zanimljivijih podataka o recepciji kazališne likovnosti svakako se ističu nepovoljne reakcije publike na scenografske i/ili kostimografske odmake od opernih inscenacijskih konvencija u tzv.

⁶ Za podatke o publici u dopreporodnim izvedbama usp. Ljubić i Petranović, 2012.

željeznom repertoaru, poput šokiranja operne publike ogoljivanjem scene u Gounodovu *Faustu* 1953. godine, u režiji Koste Spaića i scenografiji Kamila Tompe, ili prema prosudbi publike nedovoljno »španjolski« akcentuirane *Carmen*, također u režiji Koste Spaića, scenografiji Berislava Deželića i kostimografiji Inge Kostinčer 1972. godine. Navedenome valja pribrojiti i (politički i ideološki intonirane) prosvjede manjeg dijela gledatelja zbog desakralizacije i destrukcije uvriježene mitske slike nacionalnog povijesnog junaka – tzv. Zrinjskoga u gaćama – prilikom izvedbe Matkovićeve drame *General i njegov lakrdijaš* u zagrebačkome HNK-u 1970. godine, ili preuzimanje pojedinih elemenata kostima Marije Žarak za Parova *Kristofora Kolumba* na Dubrovačkim ljetnim igrama 1973. godine u svakodnevnom oblikovanju izvanscenske odjeće. Povijest druge polovice 20. stoljeća zasigurno bi se mogla promatrati i kroz katkada burne reakcije gledatelja na odabir pojedinih ambijentalnih prostora, na prostorne eksperimente s načinima gledanja te na izmještanje naglaska predstave s riječi na likovnost, a likovno scenografsko i kostimografsko situiranje dramskih klasika u suvremenost, vrlo učestalo u drugoj polovici 20. stoljeća, također se može čitati kao dio pokušaja njihova približavanja gledateljima. Posebna je stavka odnos publike prema materijalu od kojega je načinjen element kazališne likovnosti, što je u novijoj hrvatskoj kazališnoj povijesti kulminiralo 2008. godine prilikom Frljićeve režije Euripidovih *Bakhi* kada je kostim načinjen od sirovoga mesa izazvao mnogobrojne prosvjede javnosti, mahom etičke naravi, dijelom i medijski potencirane, čime se pozornost dijelom odvratila od ozbiljnijih političkih i ideoloških tema kojima se predstava bavila. Jedan vid približavanja gledatelja kazališnoj likovnosti – u ovom slučaju kostimu – jesu i izložbena istraživanja kostimografkinja Ivane Bakal i Katarine Radošević Galić koje različitim izložbenim projektima, napose izložbama *Iskosa krojeno* (Galerija ULUPUH, 2012.) i *Iskosa gledano* (Galerija ULUPUH, 2014.), čine vidljivima različite faze u oblikovanju kostima i strukturne elemente kostima u procesu nastajanja, ponekad i uvećane (gigantske špule za konce i predimenzionirana igla) ili

očučene (golema krinolina koja ispunjava cijeli izložbeni prostor i kroz koju gledatelj prolazi), a publici pritom dodjeljuju ulogu aktivnoga sudionika koji ulazi u kostim i istražuje ga iznutra.

Naravno, u ovom su kratkom pregledu istaknuti tek neki karakteristični primjeri, no temeljitije proučavanje povijesti hrvatskoga kazališta iz danoga ugla zasigurno bi obogatilo spoznaje hrvatske teatrologije i o kazališnoj publici, i o kazališnoj likovnosti, i o hrvatskoj kazališnoj povijesti u cjelini. Također, pitanje ovdje spomenutih i nespomenutih posredno zabilježenih reakcija publike na kazališnu likovnost, kao i na kazalište uopće, neminovno povlači i pitanje relevantnosti takvih podataka, s obzirom na to da su zabilježene reakcije često ekstremni i/ili izolirani primjeri, a katkada su i dodatno/naknadno medijski konstruirani.

Za zaključak rada moglo bi se postaviti i pitanje educiranja kazališne publike za recepciju i analizu kazališne likovnosti putem kritike, teatroloških publikacija ili izložbi, a neodgovorenim, pa često u nas i nepostavljenim pitanjima moglo bi se pridružiti i pitanje o kazališnome fotografu kao gledatelju – promatraču, posredniku i tvorcu kazališne likovnosti. No to je već tema za neku drugu prigodu...

LITERATURA

- »Naše kazalište« (1869), *Vienac*, Zagreb, god. I, br. 32, 28. kolovoza, str. 555.
Aronson, Arnold (2005), *Looking into the Abyss. Essays on Scenography*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
Brockett, Oscar; Mitchell, Margaret; Hardberger, Linda (2010), *Making the Scene*, Tobin Theatre Arts Fund.
De Marinis, Marco (2006), *Razumijevanje kazališta. Obris nove teatrologije*, AGM, Zagreb.
Fischer-Lichte, Erika (2002), *History of European Drama and Theatre*, Routledge, London, New York.

- Holmberg, Arthur (1998), *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Howard, Pamela (2003), *What is Scenography?*, Routledge, London, New York.
- Johnson, Dominic (2012), *Theatre & the Visual*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Lehmann, Hans-Thies (2004), *Postdramsko kazalište*, CDU, Tkh, Zagreb, Beograd.
- Livaković, Ivo (1984), *Kazališni život Šibenika*, Muzej grada Šibenika, Šibenik.
- Lukić, Darko (2010), »Kazalište i publike«, u: *Kazalište u svom okruženju*, knj. 1: *Kazališni identiteti*, Leykam international, Zagreb.
- Ljubić, Lucija; Petranović, Martina (2012), *Repertoar hrvatskih kazališta. Knjiga 5: Deskriptivna obrada važnijih predstava na hrvatskom jeziku i izvedbi na stranim jezicima hrvatskih izvođača do 1840. godine*, AGM – Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb.
- McKinney, Joslin; Butterworth, Philip (2010), *The Cambridge Introduction to Scenography*, Cambridge University Press, Cambridge.
- McKinney, Joslin; Iball, Helen (2011), »Researching Scenography«, u: *Research Methods in Theatre and Performance*, ur. Baz Kershaw i Helen Nicholson, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Monks, Aoife (2010), *The Actor in Costume*, Palgrave Macmilan, Basingstoke.
- Petranović, Martina (2015), *Od kostima do kostimografije. Hrvatska kazališna kostimografija*, ULUPUH, Zagreb.
- Sauter, Willmar (2000), *The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception*, University of Iowa Press, Iowa City.
- Souter, Willmar (2013), »The audience«, u: *The Cambridge Companion to Theatre History*, ur. David Wiles i Christine Dymkowski, Cambridge University Press, Cambridge, New York.

THEATRE AUDIENCE AND THEATRE DESIGN

A b s t r a c t

The paper discusses the role of theatre design in audience perception, i.e., the relationship between theatre design and theatre audience. The first part of the paper focuses on various theoretic approaches to the relationship of theatre design and theatre audience, on multiple methodologies in its analysis, and to numerous possible areas of research interest with regard to connections of theatre design and theatre audience. The second part of the paper focuses on several typical examples of relationship between theatre design and audience from both Croatian theatre history and contemporary Croatian theatre.

Key words: theatre audience, theatre design, scenography, costume design, light design